

費波的《神人暢》 身未動 心已遠

香港芭蕾舞團舞員：陳雅瑤及葉康達
攝影：Tim Wong

「我不是喜歡熱鬧，是生活中很無趣的人，也比較獨。」曾為中央芭蕾舞團編作中國芭蕾舞劇《牡丹亭》的費波，這樣形容自己。說起話來沉靜淡然的他好像謹慎地和浮躁的世界保持着距離，在入世與出世間尋找一種微妙的平衡。

在香港芭蕾舞團下周末即將上演的《芭蕾精品匯演》中，有他的新作《神人暢》，從這個古琴曲牌發想，費波形容自己如同遊子歸鄉般，再次深入中國文化的世界。
文：香港文匯報記者 尉璋 圖：香港芭蕾舞團提供

作品由古琴曲《神人暢》汲取靈感，但費波並不是為這古曲編舞。音樂只是借用了古琴這種樂器，再加上大提琴等西方音樂元素，融入現代的節奏方式與費波的理解，一起去嘗試。他覺得好玩的，是「神人暢」這個名字，「介乎在神和人之間，我個人覺得是追求一種自由的境界，是作為一個人他的精神世界可以走多遠，可以感受到這個世界的甚麼東西。」近年來不斷學習中國傳統文化的他，親近《黃帝內經》，了解太極與五行，每每發覺那天地中有無數好東西，「尤其是古人和世界自然萬物的對話，他們的精神世界的追求特別有意思。」而芭蕾舞，不斷向上升拔的身體情態，在他看來，正是表達「天人合一」的絕妙方式。

舞作的形式追求數字的神，「結合我認識到的中國文化，從三個人物到九個人物，再回到個人，之後又是全部人。很簡單，我想在舞台上形成一生二、二生三、三生九……九是中國文化中比較大的數字，然後九再回到一個人身上。形式上除了數字，也有意味性的東西。比如女主角自己的精神世界，從她身體裡幻化出來二和三，然後送她進入九當中，之後再回到一個人，回到所有人，最終圓滿。希望有一種入世、出世的感觉。」

身未動，心已遠，神遊天地。這是費波心目中中國傳統文化精神世界所追求的自由境界。而創作，正是向自己發問：「我對於自己的文化應該怎麼去詮釋、理解？」《神人暢》看來「古意盎然」，但費波抗拒將其套上「中國風格」的標籤。「我不大願意去強調我是一個中國的編舞，因為這個東西不需要去強調，本身是中國人，創造出來的不可能是西方的。我想強調的，是作為現代人怎麼去理解我們的文化。」他說，「至於『古意』，這個我挺困惑的。甚麼是古意呢？它一定不是一個符號的東西，意境及追求的狀態更重要。這個裡面包含的是東方智慧中的『古』，『古』是生命本身擁有的東西，人在這個世界上去感受不同的東西，這是由古至今貫穿的。人要怎麼樣去走進自己的世界呢？我的舞裡有不同的狀態，第二段地面動作較多，節奏和動作靠近生物人的狀態；第三

段則有種漂浮在上方的感覺。兩種感覺如何融入，是意境的營造。」

東方和芭蕾

與劇場導演李六乙所合作的中國芭蕾舞劇《牡丹亭》，是費波頗受注目的作品。西方芭蕾的程式加在中國舞者的身體上，在一個家喻戶曉的中國傳統故事中，呈現出了獨特的質感——一種東方的、禁忌的、微妙而大膽的、顛倒的性感。當芭蕾舞遇到東方，如何把這種形式感非常強的西方藝術進行轉化，又不流於表面？「芭蕾舞是很形式化，但我覺得現代舞也很形式化呀。那種抽插，那種自我，最初時是一種創新和嘗試，但時間久了也變成一種程式化，所以程式化也是相對的。京劇和芭蕾，這種程式化在一定的程度上也有自由性。如何看待程式化？當沒有自己認識和理解的時候就是一個程式化。對芭蕾，對古典，你有自己的理解，就算用的是程式化的語言，它也不程式化。一切的根本還是來自於你創作時對藝術的認識，你自己的理解和認知。我覺得我還沒有找到，但是一直在找。」

費波說，從創作《牡丹亭》到現在，他越學習越覺得自己不知道，也越覺得裡面有太多的好。「但這好是它的好，如何在現在的語境下產生出一個好來？非常值得去思考。」他認為，學習西方優秀的東西關鍵不在於學習形式或語言，而是學習其理解的方式。「這個非常重要，尤其對現在的年輕創作者包括我自己，到底出發點是甚麼？方向是甚麼？絕對不是一種符號的東西，現在也絕對不是拿出一點中國符號的東西，就能說創作是中國的了，這已經不能滿足現在的這種創作了。創作者自己對自身文化的理解，只有很深才談得上是創作。」

香港芭蕾舞團《芭蕾精品匯演》

演出將包括四齣作品，分別是「美國芭蕾舞之父」喬治·巴蘭欽的《小夜曲》、費波的《神人暢》及《神人暢》，以及 BalletMet 藝術總監梁殷實的《Sacred Thread》。港芭客席首席舞蹈員、著名舞者譚元元，和中央芭蕾舞團的戰薪潞和王濟禹，都將作客席演出。
時間：6月10、11日 晚上7時30分 6月11、12日 下午2時30分
地點：香港文化中心大劇院



費波



《小夜曲》香港芭蕾舞團舞蹈員 攝影：張偉樂

遊子歸鄉

費波說，八十年代出生的人常常會感覺到對於文化理解的缺失，或斷層，「但是現在，當你有意識地回去了解鄉的感覺。有時這不一定是壞事，我覺得故鄉是用來遠離的，人也是必須要流浪的。可能我們沒有真的到國外，但是我們的文化已經流浪了很久了，流浪到有時都不知道自己是什麼樣子了，於是當你忽然有一天看到，那種感覺會非常不一樣。」費波出生於戲曲世家，從小學習中國傳統舞，16歲後修讀現代舞，後又加入中央芭蕾舞團，現為舞團的駐團編舞。早年學舞時，他沒有對自身文化的歸屬與表達想得那麼多，近年來創作得越多，到外面的世界看得越多，再親近傳統文化時，那種遊子歸鄉的感覺才愈發強烈起來。「當我看了國外很多東西後，覺得

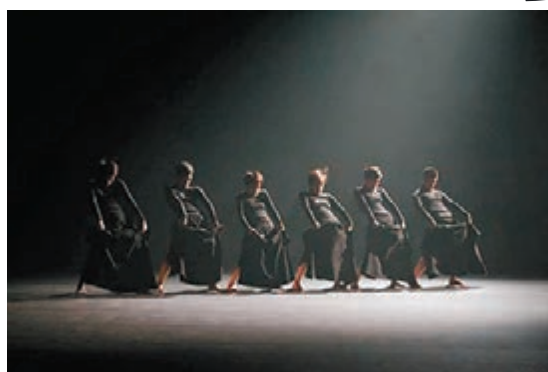
真的很好，會想為甚麼我們做不到？為甚麼我們做的就總覺得不是那個意思，做出來就是很形式很外在的感覺？」他形容現在的年輕創作者們，沒有生活，沒有人生，每個人的生活方式都差不多，千篇一律。「可是藝術創作如果沒有創作者這個人，那就只是copy，是拿來主義。沒有個人的生活體驗，缺少特別樸實的和社會的關係，在象牙塔中。很多內地的創作我覺得都是這樣，包括香港也會是這樣，因為現在的這個時代就是這樣。但當我們面臨這麼一個時代，我認為生活是很重要的，沒有那種感受，就都是空的。」閑暇時，他希望自己不要只是跳舞，他喜歡看戲劇，覺得戲劇比舞蹈更關注人和當下。他也喜歡特別平常的生活，來香港，去找那些老舊的街道，破舊的餐廳，再逛逛街市。「在吃早餐的大排檔，周圍的人行色匆匆，但又各有特點，我會去想他們的故事。我看《天水圍的日與夜》、看《桃姐》，許鞍華的電影，特別有人的氣息。」

在北京呢？「就像鳥一樣。」他笑起來，「關在一個籠子中就過完一天。昨天，我那麼多年後重新看楊德昌的《一一》，很感動。他要拍你們都看不見的東西。這個世界太多東西我們看不到，大家看到的都是一樣的。搞創作的人就要看到別人看不到的、不一樣的東西。我希望自己可以看到多一些。」

敢觀舞台 文：關一浩
本欄由本地知名評論人關一浩與梁偉詩輪流執筆，帶來關於舞台的熱辣酷評。

澳門藝術節觀舞手記 從沉着純粹到如夢似幻

澳門藝術節今年舞蹈節目雖然不多，但很可惜仍然未能全部出席觀賞：因事錯過了黃翠絲與毛維的《賞味期限》（幸好他們會於六月中在香港演出此舞作，有機會補看）。這裡先談內地獨立舞團陶身體劇場



陶身體劇場《6》



《迷戀》

由編舞家陶治創立的陶身體劇場，是一個很特別的舞團，極有自己的個性。他強調以身體去解讀當代，以不斷重複的肢體動作去沉澱感覺，回應當下，同時挑戰舞者的體能、觀眾的專注力。身體雖然背負着過去，有着它的「歷史」，但的確是最能呈現當下的媒體。之前看過他數字系列的《4》和《5》，發覺他每個作品總抓着一組動作，反覆做着，讓人在重複中體味變化，在相同中窺見差異，從動作中感應當代。

這次的《6》和《7》直是一體兩面。兩者用着同一組動作，但《6》為黑，六位舞者都穿了黑裙，舞台也是以暗黑為主，燈光極其微弱，《7》則是白，七位舞者穿的是白色緊身長裙/衫，台燈全開，舞台也是白。兩支舞都是同一組動作，但《6》全舞較長，台上活動的空間也較大，《7》相對像是編舞陶治對前作《6》的一個短促的回應。

這組的動作，是以脊柱為中心，不斷的摺疊、扭曲、旋轉、擺動，腳向前踏、回歸，舞者身體像是「無」脊柱動物般柔軟，不論是六位還是七位舞者，動作都是整齊一致的，彷彿一個單細胞在舞動。在幽黑的《6》中，起初他們只在台後的位置舞動，即使移動也會復歸原點，到了一半左右，他們移到台前，依然是同一組動作。他們一直站着跳，然後兀然跪在台上，慢慢又站起來再跳。他們無間斷地跳着同一組的動作，需要的不僅是體力，還要有堅毅的意志和專注力，彷彿儀式般的動作，也叫人想到在這追求多媒體、跨媒介的當代潮流中，編舞如何抹去佈景錄像等其他的元素，服裝也求簡約，堅持以純粹的身體、一致的動作，去呈現舞蹈藝術的本質。

舞者忘我地，全身全心地跳着，很令人感動。相比起來，《7》就較為失色。改以人聲和舞者移動時腳在地板發出

的聲響為音效，儘管令作品更為純粹，但效果卻明顯較小河的配樂弱。服裝也令動作顯得有點不自然——《6》中放在腹窩的雙手是抓着鬆身的下擺，而《7》的舞者雙手就只靠在腹窩，看起來驚愕之餘，也有舞者手滑了下來，形成了不一致的角度。當然，這樣長時間的掌控並不容易，排練時對身心的要求一定非常高。舞團於2008年成立，但看場刊介紹，舞者都是這兩三年才加入，不知道舞者的轉換與陶治作品對舞者的高要求是否有關係。

陶治的作品，是純粹的身體與觀眾對話。敕使川原三郎和佐東利惠子的《迷戀》，則是一個結合音樂、劇場、舞蹈和視覺藝術的作品。起初修讀造型藝術的敕使川原三郎，一手包辦編舞、演出、編曲及舞台、燈光及服裝設計，作品相當着重視覺元素。《迷戀》中吊着的和地上的燈泡，不僅提供燈光效果，也是舞台佈景的一部分，他以簡單的道具——一張桌子和幾張椅子，成功製造了不同的戲劇場景。舞作以佐東利惠子屈在桌下開始和結束，叫人想到這是一場關於迷戀的狂想，可能只存在於他的腦海之中。由燈泡而來的淡黃燈光，也給人一種如夢似幻的氣氛。

《迷戀》由敕使川原三郎的獨步開始，屈在桌下的佐東利惠子猶如被畫框困着的畫中人，在敕使川原三郎的幻想中破框而出，一場場的雙人舞就是兩人間的對話。敕使川原三郎以不同樂種混成的音樂來開展，對比兩人的動作由不諧協，到纏綿的共舞，呈現了癡迷的逐步加深，至不可自拔。敕使川原三郎編排的動作能量甚高，可惜因為位置較後，無法把細部的動作看得清楚，但仍能看到動作構圖的優美。

水晶看戲

老戲新看：

《商鞅》與《南海十三郎》

最近接連看了兩部老戲，一部是來自香港的《南海十三郎》，首演於1997年；另一部是上海話劇藝術中心的《商鞅》，始於1996年。兩部距今20年的老戲，看起來仍別有風味。

譬如《商鞅》，是當年江朱時代背景下的改革大戲，以對抗舊勢力的國家政經體制改革為主線，凸顯商鞅強硬的作風，也慨嘆命運的悲險與無情。劇中主要人物商鞅，由出生時被迫和親娘一起離家，到幼年時智力過人，再到青年時爭強好勝，後為秦王所用、大展宏圖，再到最終王權更迭、失勢敗落，跌宕起伏的戲劇人生，既是權力爭鬥場的歷史縮影，也是人類自身性格與命運的因果混合體。

從劇情而言，《商鞅》頗具吸引力。並且時隔20年，該劇的舞美仍然具有相當強大的戲劇張力，但表演就顯得過於僵硬和儀式化，其高調的台詞和誇張的情緒，讓已經逐漸適應電影化表演風格的觀眾，不太容易接受。再加上結尾部分將商鞅和其母親塑造為高大全式的悲劇英雄，也有牽強之感。

《南海十三郎》在內地的演出，在這方面反而要略佔優勢。由於其粵語和粵曲的主題，使得表演和內容本身有一種異域風情，並且有種很濃烈的鄉土風情。這種原有質感的保留，和主題交相輝映，滿足了不少觀眾的懷舊情緒。然而有得必有失，畢竟粵曲對於內地大部分觀眾而言是極陌生的領域，所以在述及歷史輝煌與眾多精彩過往人物時，觀眾還是有走馬觀花之感，很難在情感上建立真正的鏈接。

由這兩部戲的重演，也聯想到中國戲劇經典作品的保留與翻新問題。在西方世界，經典劇作得以延續，基本上是圍繞文本的不斷重排和多個版本的同時存在而進行的，譬如莎士比亞、易卜生、果戈里、契訶夫等等，他們的劇本，被世界不同劇團、導演以無數版本在舞台上重現，通過多重形態、多種視角、不同年代的累疊疊加式解讀，而賦予新的意義和價值，其經典性既被挖掘，也被增加。

而在中國，許多所謂「戲劇經典」，是以「唯一版本」的形態存在的。比如北京人藝的《茶館》，賴聲川的《暗戀桃花源》，孟京輝的《戀愛的犀牛》，再到前文所述及的《商鞅》和《南海十三郎》。這些戲以孤本的方式存在，別無分店，文本的意義被定格，進而被窄化和版權所有權化，成為其他藝術團體和創作者無法碰觸的「禁地」。這種意義上的「經典」，其實大大削弱了其文化傳播意義上的價值，也成為中國戲劇經典走不遠和走不長的一個命門。

在西方戲劇經典不斷以各種形式被翻新、重排，以最新的面貌與觀眾見面，並不斷以新的形態和詮釋吸引新觀眾、與當下時代產生聯接與對話的今天，中國戲劇明顯地競爭乏力。這種「乏力」不僅表現在多樣性的缺乏和自我更新的緩慢上，也表現在語言障礙、舞台形式陳舊、與國際接軌準備不足等多個方面。前陣子在德國柏林看戲，所看的5場有語言的德語演出中，有4部都同時配備有英文字幕，這大大方便了國際觀眾對於作品的觀看和理解。而在這方面，中國的戲劇，或者說戲劇經典，顯然還有很多的功課要補。

文：水晶（藝術節策展人）